



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 20 (2014)

MUJERES DEL SERVICIO DOMÉSTICO EN LA PINTURA EUROPEA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ
(Universidad de Córdoba)

Recibido: 02-04-2014 / Revisado: 24-06-2014

Aceptado: 24-05-2014 / Publicado: 19-07-2014

RESUMEN: Junto a la dimensión artística la pintura europea posee un valor documental, convirtiéndose en un referente para el estudio histórico de la sociedad. Bajo el patronazgo de las elites de poder, los pintores del viejo continente han dedicado sus obras a la temática política, religiosa o mitológica. No obstante, desde las centurias modernas, con el creciente protagonismo de la clase burguesa, la pintura de género cobraría gran auge convirtiendo el ámbito doméstico en un nuevo escenario artístico. En dicho enclave, en el que incluso los objetos cotidianos son dignos de ser representados, se justifica la presencia de las mujeres del servicio doméstico. Criadas que trabajan en las distintas tareas del hogar, nodrizas e institutrices que crían y educan, respectivamente, a los hijos de la familia a la que sirven, constituyen todo un mundo de relaciones sociales del que ofrece un buen testimonio la pintura de los siglos XVIII y XIX.

PALABRAS CLAVE: Criada, Nodriz, Institutriz, Nobleza, Burguesía, Monarquía, Pintura, Retrato.

WOMEN OF THE DOMESTIC SERVICE IN THE EUROPEAN PAINTING OF THE XVIII AND XIXTH

ABSTRACT: Close to the artistic dimension the European painting possesses a documentary value, turning into a modal for the historical study of the society. Under the patronazgo of the elites of power, the painters of the old continent have dedicated their works to the political, religious or mythological subject matter. Nevertheless, from the modern centuries, with the increasing protagonism of the bourgeois class, the painting kind would receive great summit turning the domestic area into a new artistic scene. In the above mentioned enclave, in enclosed which the daily objects are worth being represented, there justifies itself the presence of the women of the domestic service. Servants who are employed at the different tasks of the home, wetnurses and governesses who raise and educate, respectively, the children of the family to which they serve, constitute the whole world of social relations of which a good testimony offers the painting of the XVIIIth and XIXth century.

KEYWORDS: Servant, Wetnurse, Governess, Nobility, Middle class, Monarchy, Painting, Portrait.

INTRODUCCIÓN

La mujer ha ocupado un lugar relevante en el arte europeo. Su presencia en las artes plásticas de temática religiosa, así como en diversos géneros pictóricos como el bodegón o el retrato, constituye un hecho generalizado en todo el ámbito del viejo continente. La pintura europea ha ensalzado a la mujer como ejemplo de virtud y de santidad; o por el contrario, la ha señalado como símbolo del pecado y de la inmoralidad. Asimismo, reconocidos pintores han subrayado su individualidad, plasmando en sus obras a féminas con nombres propios, pertenecientes a las elites de poder; o bien, descendiendo en la escala social, se han acercado a la mujer anónima, sorprendiéndola en su quehacer cotidiano. De este modo, junto a la dimensión meramente estética, se justifica el valor histórico de la pintura, convertida en verdadero documento, al ofrecer múltiples aspectos de la sociedad de una época.

La pintura de los siglos XVIII y XIX es especialmente rica en tal sentido, máxime teniendo en cuenta las profundas transformaciones históricas que se producen a partir del Setecientos. La Ilustración, la Revolución Francesa y posteriormente la Revolución Industrial, tendrán una profunda incidencia en el panorama cultural y artístico. La pintura de este período no podía estar ajena a un mundo cambiante; a una realidad que se adentraba en la edad contemporánea. Acordes con las tendencias del pensamiento y de la filosofía que empezaban a cobrar vigor, nacen nuevas corrientes artísticas y nuevos temas pictóricos. Los avances de la ciencia permitirían a los pintores innovar también en la composición o en la forma de aplicar el color. La visión de la mujer que ofrecen los pintores de estas centurias, va a cobrar un nuevo rumbo. Inmersa en ese complejo mundo de cambios, se define aún más la individualidad femenina a la que antes nos referíamos. La temática social y las escenas de género, confieren un inusitado protagonismo a mujeres anónimas. Incluso, no siendo en muchos casos el objetivo principal de la representación, la presencia de dichas féminas será ineludible al recrear ciertos ambientes, como los hogares de la burguesía urbana, convertida en una nueva elite social en continuo ascenso.

DEL INTIMISMO DOMÉSTICO DEL SEISCIENTOS AL ENTORNO GALANTE DEL SETECIENTOS

El ámbito doméstico ha sido uno de los más reproducidos en la pintura desde los primitivos flamencos, incluso para la representación de temas religiosos. Posteriormente, durante el siglo XVII, los pintores de los Países Bajos seguirían recreando los interiores de la casa burguesa, animados con la presencia de sus moradores. La figura femenina adquiere gran protagonismo en un entorno, en el que lo cotidiano se convierte en pretexto para el arte y en el que los objetos parecen cobrar vida. Tal es la esencia que anima las obras de Veermer de Delf, Gerard ter Borch o Gabriël Metsu, pintores que nos asoman al espacio íntimo de la casa donde la mujer lee una carta, bebe una copa de vino, toca el laúd, o bien, se afana en sus tareas diarias. En ese entorno doméstico burgués, el mundo femenino cobra importancia con la representación de señoras y criadas, cada una en su papel, compartiendo un mismo escenario, e incluso una misma vivencia.

Pese a los cambios artísticos que se producen con la llegada del siglo XVIII, la estética de lo cotidiano seguirá dominando los temas de algunos pintores, especialmente en el caso de aquéllos formados dentro de las tendencias pictóricas flamencas y holandesas del XVII. A caballo entre ambas centurias, la obra de Matthijs Naiveu constituye un buen exponente al respecto. Manteniendo los rasgos esenciales de la escuela holandesa del Seiscientos, su pintura nos traslada de nuevo al entrañable mundo de lo cotidiano. En el

marco de la casa burguesa que nos presenta, la figura de la criada se desenvuelve como un personaje más, junto a la familia a la que sirve.

En su obra *Visita a la habitación de los niños* (h. 1700), conservada en el Stedelijk Museum de Lakenhal de Leiden, Matthijs Naiveu nos traslada a una rica estancia. En torno a una cuna una pareja contempla a su retoño, en brazos de una nodriza, al tiempo que una criada, ubicada frente al espectador, dirige su mirada a la tierna escena. Siguiendo la tradición pictórica holandesa el artista se recrea en los atuendos de los personajes, así como en la decoración de la habitación. A ello contribuye la luz lateral que irrumpen en la misma, resaltando, igualmente, el protagonismo de la nodriza y la madre, que centran la composición. Asimismo, la criada queda subrayada, aun más, por el blanco tamizado de su delantal y por el cuello de su vestimenta —también blanco— que enmarca su rostro. Acusando ya un cambio estilístico en consonancia con nuevos tiempos, se trata de una luz fría que, sin embargo, no resta encanto a la escena.

Los ecos de esta pintura de interiores, cargada de un gran sentido poético, anima también la obra de Jean Siméon Chardin. Aun perteneciendo al Rococó francés, sus composiciones se alejan de la temática dominante en la pintura de la época, presente en las obras de otros maestros como Antoine Watteau o Jean-Honoré Fragonard, claros exponentes de la pintura galante. Creando un ambiente de mágico realismo, sus obras suscitaron un gran interés entre las masas. No obstante, también fueron menospreciadas por algunos críticos de la época como Bachaumont o Laugier (Crow, 1989: 120 y 175).

Chardin parece recoger el testigo de la pintura flamenca y holandesa del Seiscientos, adaptándola al entorno de la burguesía francesa del Setecientos. Si en un principio se decantó por el género del bodegón, pronto ampliaría el marco de sus representaciones en las que las naturalezas muertas conviven con amables figuras de niños o de jóvenes, así como de mujeres: madres junto a sus hijos, señoras sentadas que toman un té, leen o sellan una carta; o de criadas que trabajan en silencio. Estas últimas aparecen rodeadas de aquellos enseres que forman parte de su rutina diaria. Así se aprecia en dos obras de 1738: *La criada* del Museo Hunterian de Glasgow; y *La criada de cocina*, de la National Gallery de Washington.

Las mujeres que trabajan en el ámbito doméstico adquieren, en ocasiones, un papel de mayor trascendencia, hasta el punto de participar en la formación y en la educación de los hijos de las familias a las que prestan su servicio. Tal es el caso de la institutriz, figura a la que Chardin presta también atención, dedicándole en 1739 una obra que conserva la National Gallery de Ottawa. Asumiendo la responsabilidad materna de corregir al niño en su conducta, la institutriz que protagoniza esta pintura es una mujer de gran valía humana. Cercana y comprensiva en su reprimenda al pequeño, consigue que éste reconozca su mal comportamiento. El colorido y la luz que animan y ambientan la composición, contribuyen a subrayar la ternura que desprenden ambos personajes. De este modo, más allá de agradar, la obra de Chardin cumplía también un cometido moral y educativo. Tal fin estuvo presente desde los primeros años del siglo XVIII, como uno de los principales propósitos a los que debía de responder el arte (Levey, 1998: 121).

Las influencias de los pintores del Rococó francés se dejaron sentir en otros ámbitos europeos. La temática galante fue muy bien acogida en Italia por algunos pintores venecianos que, además de plasmar con sus pinceles la belleza de los canales de la ciudad, se recrearon también en la representación de la vida y las costumbres de sus habitantes, especialmente de la burguesía.

Tal es el caso de Pietro Longhi, quien nos ofrece una alegre visión de las familias venecianas más acaudaladas. Sus pequeños cuadros, de gran riqueza colorista y lumínica, muestran espacios urbanos o estancias de casas burguesas; interiores en los que actúan

los protagonistas de sus obras, haciendo gala de sus atuendos y ademanes. No contento con una mera visión ostentosa de la alta sociedad, Longhi se detiene en los gestos y en las actitudes de los personajes, ahondando en su psicología. Sus obras, comprensibles para sus contemporáneos, respondían claramente a los intereses del siglo. Aproximándose a la figura de un periodista chismoso, el pintor observa la vida veneciana con un sentido del humor bastante respetuoso (Levey, 1998: 138).

En el ambiente social que recrea Pietro Longhi, es frecuente hallar a la figura de la criada inmersa en sus tareas cotidianas. El pintor, que presta especial atención a la complicidad femenina, concede a las sirvientas un gran protagonismo en la vida doméstica de la alta sociedad veneciana. Además de realizar su trabajo, sirviendo una mesa o ayudando a vestirse a una dama, se convierten en sus confidentes. Haciendo oír su voz, conversan con las señoras —que les confían secretos y chismes—, e incluso participan en alguna de sus ocurrencias.

En *Las Cosquillas* (1755), obra del Museo Thyssen-Boernemisza de Madrid (Fig. 1), dos criadas son cómplices de la broma con la que se divierte una joven dama, que acaricia con una pluma el rostro de un hombre que duerme recostado en un sillón. Apoyada sobre una silla, una de ellas observa entretenida la escena, mientras la otra acompaña sonriente a la joven, quien se dirige hacia nosotros —con un gesto de guardar silencio— para hacernos partícipes de tal diversión.

LAS CRIADAS EN EL RETRATO Y EN OTROS GÉNEROS PICTÓRICOS

En las casas de la alta sociedad británica de los siglos XVIII y XIX, los criados constituían un numeroso séquito que, respondiendo a una estricta jerarquía según categorías y funciones, garantizaba el buen funcionamiento del ámbito doméstico. En los estrados más altos se hallaban lacayos, mayordomos o amas de llave, ubicándose por debajo cocineros, jardineros, planchadoras, lavanderas...; es decir, aquéllos que desempeñaban un trabajo manual que requería de un cierto esfuerzo físico.

La importancia de los criados justifica el hecho de que muchos fuesen inmortalizados a través del retrato. De pequeñas dimensiones, estas pinturas solían ser anónimas, o bien se debían a maestros secundarios. No obstante, algunos artistas de reconocido prestigio se decantaron por este género pictórico. Tal es el caso de William Hogarth, quien, además de hacer gala de su gusto por la ironía en muchas de sus representaciones de la sociedad burguesa, destacó también como buen retratista.

En su obra *Los sirvientes del pintor* (h. 1754) de la Tate Gallery de Londres, conocida también como *Seis estudios de cabezas*, abandona la vena sarcástica y muestra su faceta más amable. Aunque se trata de un retrato colectivo de dos hombres, un joven y tres mujeres, cada uno aparece de forma individual, sin mostrar relación alguna con el resto de los personajes. Ataviados con su vestimenta habitual de trabajo, Hogarth recrea con gran viveza las expresiones de sus rostros, ofreciéndonos un interesante estudio psicológico de los mismos. El pintor no sólo demuestra conocerlos bien, sino también el aprecio que siente por ellos (Brook, 1988: 92-93). Un sentimiento recíproco, tal y como se deduce del talante de cada uno de los retratados, quienes han posado gustosamente ante su señor.

La reducida gama cromática de la composición queda compensada por el dominio de la técnica. Así se aprecia en el uso que hace de la luz que ilumina a cada uno de los personajes, subrayando el brillo de los ojos y algunos rasgos faciales como el pequeño hoyo en la barbilla de la camarera, figura femenina ubicada en la parte inferior izquierda

de la composición.¹ Igualmente, las cofias blancas que cubren las cabezas de las criadas, contribuyen a reforzar sus ovalados rostros de serenas y apacibles expresiones.

Las pinturas de Hogarth, ambientadas en la burguesía británica, encuentran su contrapunto en la obra de Sir Joshua Reynolds. Considerado como el más importante retratista británico del siglo XVIII, fue el pintor de la aristocracia y de las nuevas elites de este país, enriquecidas con las actividades comerciales. En unos y en otros casos, este pintor pone de manifiesto su gusto por el refinamiento y su especial sensibilidad en la representación de figuras femeninas e infantiles.

En relación al tema del presente estudio, cabe destacar el *Retrato de George Clive y su familia con una criada india* (1765), del Staatliche Museen de Berlín. En esta interesante obra Reynolds refleja la realidad social británica, en la que empieza ya a figurar una población procedente de aquellos lejanos lugares, que terminaría por formar parte de su poderoso imperio colonial. La pintura queda centrada por la figura de la joven india, que aparece agachada mientras sostiene a la hija del matrimonio. Pese a su posición rebajada respecto al resto de los personajes —tal vez, como expresión de sumisión—, cobra un gran protagonismo introduciendo una nota de exotismo al retrato colectivo. Se trata, pues, de un factor novedoso que contrasta con el fondo de carácter teatral, en el que se despliega un paisaje y un ampuloso cortinaje rojo.

Otro ejemplo —si bien muy distinto al anterior— en el que la criada es retratada junto a la señora a la que sirve, lo encontramos en la obra de Francisco de Goya. En la amplia producción pictórica de este excepcional artista español, destaca el período en el que participó de las tendencias del Rococó, dominantes durante el Setecientos.

A esta etapa pertenecen, precisamente, dos pinturas relacionadas con la figura de María Teresa Silva Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba. Ambas obras giran en torno a un mismo personaje: Rafaela Luisa Velázquez, una de las criadas de cámara de esta noble, que fue apodada «la Beata» por su afición al rezo. El Museo del Prado conserva uno de estos lienzos: *La duquesa de Alba y «la Beata»*, obra conocida también como *La duquesa de Alba y su dueña* (1795) (Luna y Moreno de las Heras, 1996: 363-364), tratándose de una buena muestra de la estrecha relación del pintor con esta aristócrata. No cabe duda de que Goya fue partícipe de vivencias cotidianas y anécdotas acaecidas en el palacio de Buenavista, su residencia madrileña. A este respecto, en esta pintura la duquesa de Alba parece estar asustando con un objeto rojo a «la Beata». Situada frente al espectador, la criada es una mujer de avanzada edad que se apoya en un bastón, al tiempo que sostiene con su mano derecha una cruz. Ubicadas en un espacio indefinido, ambas figuras emergen de un fondo color ocre sobre el que se proyectan sus sombras.

Al parecer, la pobre criada era objeto de bromas en el palacio de Buenavista, tal y como muestra también otro lienzo titulado «*La Beata*» con Luis Berganza y María de la Luz, perteneciente a una colección privada (Moreno de las Heras, 1996: 364). En este caso, la anciana ha de aguantar las travesuras de dos niños que tiran de su falda. Para no caerse, trata de agarrarse a una figura masculina situada en el extremo izquierdo de la composición. No sabemos quién era este individuo, si bien los personajes infantiles son el hijo de Tomás de Berganza, administrador de la duquesa, y una niña negra que, al parecer, vivía también en el palacio.²

Muy diferente resulta la imagen de la criada que aparece en el retrato de la marquesa de las Marismas del Guadalquivir, del Museo del Romanticismo de Madrid (Fig. 2).

¹ La figura de la camarera aparece en otras obras del pintor, como lady Squanderfield en *El matrimonio a la moda* (Mandel, 1975: 113).

² Esta niña aparece también en algunos de los dibujos que Goya realizó a la duquesa.

Se trata de una obra de Francisco Lacoma y Fontanet, pintor catalán que destacó en el género del bodegón y como retratista. Ante él posaron ilustres figuras de la nobleza, así como de la monarquía española (Arias Anglés, 1999: 180).

Realizado en la residencia parisina de los marqueses de las Marismas del Guadalquivir, en 1833, el retrato de doña Carmen Victoria Moreno forma pareja con el de su esposo, don Alejandro Aguado. Ambos cuadros responden a la tradición del Romanticismo de representar separados a los matrimonios, si bien de acuerdo a una composición similar y con los atributos característicos de cada género. La noble dama aparece sentada frente a su tocador en una lujosa estancia, que se abre al fondo a una galería. En este último enclave aparece la figura de una doncella, ataviada con un delantal, sosteniendo los guantes y el chal de la señora a la que sirve. Su presencia en este retrato pone de manifiesto la importancia del servicio doméstico y la existencia de jerarquías sociales. Tal distinción queda enfatizada por la ubicación de la criada en un segundo término de la composición, estableciendo un marcado distanciamiento con respecto a la marquesa (Villaescusa García, 2013: s.p.).

Tan sólo tres décadas después de que Francisco Lacoma realizase este retrato, Édouard Manet provocaba un gran revuelo en el Salón de París con su obra *Olympia* (1865), conservada en el Museo de Orsay. Aunque no se trate de un retrato propiamente dicho, el desnudo femenino que protagoniza esta pintura no es el idealizado cuerpo de una Venus, sino el de una mujer real: Victorine Meurent, que posó como modelo. Muchas prostitutas de París se hacían llamar Olympia, nombre que popularizó Alexandre Dumas en la novela *La dama de las camelias*. De este modo, el pintor nos desnuda la realidad misma y nos traslada al interior de un burdel, en el que hasta el propio gato negro que aparece sobre el lecho de la mujer parece lanzar un mensaje sensual. El provocador desnudo de la joven contrasta con el rostro de la mucama de color, que resulta de gran expresividad. Ésta porta un ramo de flores, posiblemente el regalo de algún admirador de la mujer a la que sirve (López Mato, 2008: 60-61).

El paisaje naturalista constituye un interesante género pictórico, cultivado por numerosos pintores españoles del siglo XIX. Varios de estos artistas tendieron a complementar sus composiciones con la inclusión de figurillas, siendo generalmente personajes relacionados con el mundo rural. Algunos, como Martín Rico y Casimiro Sainz, hicieron un pequeño homenaje a la mujer trabajadora (Gómez-Moreno, 1999: 403-406 y 413-416).

El Museo del Prado conserva una obra de Martín Rico titulada *Lavanderas de La Varenne* (1864-1865). Realizada durante su estancia parisina, se trata de un bello paisaje del Sena, animado por una ristra de mujeres arrodilladas al borde del río. Posteriormente, ya en los últimos años del siglo, Casimiro Sainz dedicaría también algunas de sus obras a las mujeres del servicio doméstico. Sirvan de ejemplo dos pinturas pertenecientes a una colección particular: *Las lavanderas en el río* y *La niñera*. Haciendo alarde de un cuidado dibujo y de un primoroso colorido, Casimiro Sainz nos ofrece unos paisajes llenos de lirismo, con figuras femeninas afanadas en sus tareas diarias. Destaca especialmente la niñera que da nombre a una de estas obras, tratándose de una joven mujer que sostiene, con gran delicadeza, a un niño pequeño en sus primeros pasos.

SENSIBILIDAD FEMENINA: MUJERES TRABAJADORAS EN LOS PINCELES DE MUJERES ARTISTAS

Pese a las dificultades que hubieron de vencer las mujeres para dedicarse al arte de la pintura, fueron muchas las que lo cultivaron. Existe constancia documental sobre mujeres pintoras en algunos claustros durante el Medievo. Posteriormente, durante el Renacimiento y el Barroco, son numerosos los casos siendo el ámbito italiano el más rico al

respecto, con figuras como la de Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisa Gentileschi o Rosalba Carriera (Greer, 2005; Combalía, 2006: 21-63).

A partir del siglo XVIII las pintoras francesas cobraron un gran protagonismo. Muchas de ellas contaron con la ventaja de pertenecer a una familia relacionada con el mundo artístico. Tal es el caso de Élisabeth Vigée-Lebrun, pintora que alcanzó un cierto prestigio cultivando el retrato, así como otros géneros pictóricos. Hija de un retratista y profesor de la Academia de Saint Luc, su padre la introdujo desde muy joven en el mundo de la pintura (Combalía, 2006: 56-60).

Entre sus discípulas destacó Marie-Guillermine Lerroux de la Ville, más conocida como Madame Benoist, quien posteriormente completaría su formación con Jacques-Louis David. Precisamente, este pintor sería acusado de aceptar en su taller del Louvre a Marie-Guillermine y a otras mujeres. No obstante, supo defenderse, convirtiéndose a partir de entonces la enseñanza artística femenina en una causa revolucionaria.³ Esto fue posible gracias al cambio de actitud de muchas mujeres, que empezaron a mostrar inquietud por la lectura, el arte, la ciencia...; intereses que eran ajenos a su tradicional y reducido mundo (Gall, 1953: 46-48).

Madame Benoist encarnó a este tipo de fémina, manifestando en su temática pictórica un compromiso con las transformaciones que se estaban produciendo en la sociedad. A este respecto, en el año 1800 expuso en el Salón de París *Retrato de una negra*, pintura conservada en la actualidad en el Museo del Louvre.

Esta obra fue realizada por iniciativa de la propia pintora, dado que en las clases de pintura que recibían las mujeres se excluían los modelos al natural, al considerarse la más elevada de las modalidades artísticas. Tal hecho viene a corroborar la menor aportación femenina al mundo de las artes visuales que al de la literatura, dada la existencia de una serie de limitaciones que se prolongaron hasta bien entrado el siglo XIX (Honour y Fleming, 1986: 487-488). Con todo, Madame Benoist fue una excepción, llegando a fundar incluso un *atelier* para mujeres (Greer, 2005: 307).

Al parecer, la protagonista de esta pintura era una criada de raza negra de su cuñado. De gran calidad artística, la composición resulta tremendamente sugestiva, tanto por la mujer retratada, cálida y humana, como por su trasfondo temático. La pureza de líneas de la figura manifiesta las enseñanzas recibidas de David. La mujer, que aparece sentada con el pecho desnudo, dirige su mirada al espectador. Tratada con una gran delicadeza, contrasta el tono de su piel con el blanco turbante que porta en su cabeza y con la vestimenta del mismo color que cubre parte de su cuerpo. La figura queda igualmente subrayada por el fondo dorado de la composición.

Para la realización de este retrato, Madame Benoist se inspiró en aquellos grabados de hombres y mujeres de color, ataviados con el bonete de la libertad, publicados tras el decreto de 1794 por el que se abolió la esclavitud en el territorio francés. Tal vez, la pintora pudo relacionar este acontecimiento ilustrado con la emancipación de la mujer, aunque este hecho quedara tan sólo como un aliciente para el futuro (Honour y Fleming, 1986: 487).

Otra pintora francesa, Marguerite Gérard, va a dedicar también en su obra un pequeño homenaje a las mujeres del servicio doméstico. Sus composiciones, de carácter intimista, muestran los ambientes de la aristocracia y de la burguesía en Francia, animados muchas veces por la presencia de criadas. Su estilo resulta bastante sencillo, alejándose de las

³ A partir de este hecho, varias fueron las jóvenes formadas en el taller de David, entre ellas Julie Forestier, novia de Ingres; o Césarine Mirvault, conocida después como Madame Davin-Mirvault, que llegaría a fundar una escuela de pintura para mujeres (Greer, 2005: 109-307).

tendencias opulentas de la pintura rococó de Jean-Honoré Fragonard, pintor con el que se formó y que llegaría a convertirse en su cuñado.

Marguerite Gérard alude con frecuencia en su pintura al tema de la maternidad y de la crianza de los hijos. Así se aprecia en *Maternidad*, obra del Museo de Arte de Baltimore, fechada en 1804. La escena se recrea en el interior de una estancia acomodada, presidida en primer término por la figura de una madre sentada sosteniendo a su hijo, mientras el pequeño le besa en su rostro. En el lateral izquierdo de la composición, una criada parece haber hecho un breve descanso en sus tareas. Apoyando sus brazos sobre una mesa, contempla sonriente la escena. La presencia de un gato a la derecha, aporta una nota más de encanto a la obra. Una luz lateral irrumpe iluminando las figuras, así como parte del mobiliario de estilo imperio, tal y como se aprecia en la línea y detalles ornamentales de la mesa en la que se postra la criada.

Esta obra, al igual que otras de esta pintora francesa, constituye un claro reflejo de las mujeres de clase alta del siglo XIX. Con todo, pocas fueron las que adoptaron el modelo aristocrático de maternidad, en el que los hijos eran cuidados prácticamente por las sirvientas. Aunque algunas de estas mujeres privilegiadas seguían requiriendo de nodrizas y niñeras para sus hijos, muchas más fueron las que asumieron la maternidad activa, tan defendida por la Ilustración (Anderson y Zinsser, 2007: 609-611).

Un claro testimonio de la dedicación materna a la alimentación del hijo, aunque sin renunciar a la niñera, lo encontramos en otras pinturas de Marguerite Gérard. En la obra *Les premier pas* (1804) —conocida también como *La mère nourrice*— del Museo Fragonard de Grasse (Francia), la niñera vela por el pequeño en sus primeros pasos, cortos e inseguros, en dirección hacia la madre. Con un pecho descubierto, ésta se ha preparado ya para amamantar a su hijo.

Por el contrario, en *La nourrice* (1802), obra perteneciente a una colección privada, la maternidad activa es reemplazada por la actitud contemplativa de la madre. La nodriza amamanta al niño, mientras que la madre participa intensamente del momento, lo cual justifica su proximidad en la crianza del hijo. Entre ambas mujeres se aprecia una gran complicidad, desapareciendo las barreras que marcan el diferente estatus social de las mismas. Madre y sirvienta no sólo comparten la misma responsabilidad, sino también la ternura de ese bello momento.

La pintora francesa Berthe Morisot, reflejaría también en su obra el tema de la maternidad y de la crianza de los hijos. Cuñada de Édouard Manet, estuvo ligada al movimiento impresionista realizando una pintura de gran lirismo. Con el empleo de una técnica luminosa y colorista, sus composiciones recrean amables escenas cotidianas de damas y niños de la burguesía francesa (Preckler, 2003: 339-340). Asimismo, inspirándose en sus propias vivencias familiares, representó en varias ocasiones a su hija Julie. En 1880 realizaría dos pinturas de la niña en brazos de su nodriza, obras conservadas en colecciones particulares. En *La nodriza Angele amamantando a Julie Manet*, ambas figuras quedan envueltas por un entorno natural de vibrantes tonalidades verdosas. Entre los diversos matices que ofrecen sus vestidos blancos, logrados con pinceladas sueltas y amplias, se aprecia la cabecita rubia de la niña y el pecho desnudo de la mujer.

Otra pintora impresionista, la sueca Eva Bonnier, dedicó muchas de sus composiciones al mundo femenino. En relación al trabajo doméstico, merece ser destacada una obra del Museo Nacional de Estocolmo: *El ama de llaves* (1890). Acorde con su tarea de supervisar el trabajo de los demás empleados del hogar, se trata de una mujer de gran firmeza y de acusada personalidad. Dirigiendo su mirada al espectador, se halla sentada mientras parece consultar un periódico extendido sobre una mesa. Además de ser inteligente, se

trata de una mujer instruida, aspecto este último requerido para desempeñar algunas obligaciones relacionadas con su trabajo.

EL AMA DE CRÍA: UNA FIGURA RECURRENTE EN LA PINTURA

Las obras ya comentadas de Marguerite Gérard y de Berthe Morisot, constatan la importancia de las amas de cría en el servicio doméstico de las clases más acomodadas. Durante los siglos XVIII y XIX, su presencia en el ámbito familiar de la aristocracia y de la alta burguesía va a ser habitual. Una vez más, el arte va a ser un fiel reflejo de la realidad social, testimoniando la presencia de la figura de la nodriza. Así se aprecia en la pintura costumbrista, en la de temática social o en el retrato.

Procedentes del medio rural, las amas de cría se dirigían a los medios urbanos en busca de trabajo, bien en las inclusas, instituciones públicas en donde se criaba a los niños expósitos; o con mejor suerte, en el hogar de alguna acaudalada familia. Las nodrizas eran contratadas en agencias existentes en las ciudades, que proporcionaban a las familias acomodadas personal para las tareas domésticas. A este tema hace referencia, a finales del siglo XIX, el pintor francés José Frappa en: *Un bureau de nourrices* (Museo de la Asistencia Pública de París); o el alemán Fritz Paulsen: *Bei der Stellenvermittlung* (*En la oficina de empleo*), obra de 1881, conservada en el Deutsches Historisches Museum de Berlín. En el mercado de nodrizas existía una especialización regional. Si en España las más demandadas procedían de las regiones del Cantábrico, en París fueron las normandas y en Alemania las sajonas (Sarasúa, 1994: 158-161). Precisamente, en el centro de la composición de Fritz Paulsen aparece una nodriza con el traje típico de Sajonia, junto a una pareja de clase acomodada que parece estar interesada en contratarla.

La vestimenta distingue, igualmente, a la nodriza que aparece en la obra de Marie-Joseph Flouest (1747-1833): *Retour de nourrice*, conservada en el Museo del Castillo de Dieppe (Francia); o en el *Retrato de la condesa d'Hervouville con sus hijos*, obra de Anicet Charles Gabriel Lemonnier (1743-1824). Ataviada con un alto tocado, la nodriza de esta última pintura aparece amamantando al pequeño que sostiene la madre en su regazo, mientras ésta posa para el retrato junto a sus tres hijos.

Además de trabajar en la casa de los padres, las nodrizas podían criar a los niños en sus propias casas, situadas en los medios rurales. Aunque esta práctica recibió numerosas críticas de médicos e ilustrados, como Jean-Jacques Rousseau, fue bastante habitual; incluso, llegó a extenderse durante el siglo XVIII a todas las clases de la sociedad urbana (Burguière, 1988: 153-156). Pinturas y grabados de la época dan constancia de tal realidad mostrando, por ejemplo, el regreso de las nodrizas de la ciudad, tras haber recogido a los recién nacidos que han de criar. Así se aprecia en la obra del pintor Étienne Jaurat: *L'Arrivée des nourrices* (1742), del Museo de Arte y Arqueología de Laon (Francia).

Asimismo, muchos fueron los pintores que representaron el tema de la visita de los padres a la nodriza: Jean Honoré Fragonard: *Visite à la nourrice* (1775), National Gallery of Art, Washington; George Morland: *Visit to the child at nurse* (1788), The Fitzwilliam Museum, Cambridge; Charles Bagniet: *Visite à la nourrice* (1858)... Asimismo, en la obra de Étienne Aubry *Les adieux à la nourrice* (1776-1777), del Sterling and Francine Clark Art Institute, se representa el momento en el que los padres recogen al niño del pueblo en donde ha sido criado por una nodriza, durante sus primeros meses de vida. El pequeño se resiste a dejar a la mujer que ha sido su verdadera madre durante ese tiempo (Sarasúa, 1994: 147-157; Duncan, 1973: 577).

En España la figura del ama de cría no sólo va a estar presente en la pintura de género, sino también en la pintura de historia y en el retrato. Desde el siglo XVIII encontramos

algunas series pictóricas en las que se representan personajes populares de la época. Cabe recordar, la realizada en la técnica del pastel por el pintor veneciano Lorenzo Tiépolo, durante su estancia en la Corte española. A esta serie pertenece *Nodrizas con soldados* (Colecciones Reales, Palacio Real de Madrid). Se trata de una obra de rica policromía, de la que también se conservan algunos dibujos preparatorios en los fondos del Museo del Prado (Mena Marqués, 1990: 144). Ataviada con una vestimenta que denota su origen rural, la joven nodriza sostiene en sus brazos a un niño. Sin entablar relación con los soldados que la acompañan en la composición, dirige su mirada al espectador.

Tal y como muestra esta obra de Tiépolo, las nodrizas solían frecuentar algunos ámbitos urbanos del Madrid del Setecientos, sobre todo paseos y plazas. A este respecto, cabe recordar también una pintura del Museo del Prado (en la actualidad en depósito en el Museo Municipal de Madrid), realizada por José del Castillo: *Un paseo a la orilla del estanque del Retiro* (1780). El paisaje de esta obra de intenso colorido (José del Castillo fue también pintor de cartones para tapices), queda amenizado con la presencia de damas y caballeros que conversan y pasean apaciblemente. Entre el grupo de personajes se aprecia la figura de una nodriza, amamantando a un niño, tras una dama ataviada con sombrero y quitasol, que bien pudiera ser la madre de la criatura.

Los hijos de las elites sociales madrileñas del Setecientos fueron criados por nodrizas procedentes de los alrededores de la ciudad, del ámbito manchego, así como de localidades burgalesas y cántabras. Tal era también la procedencia de las amas de cría que estuvieron al servicio de la Casa Real (Fraile Gil, 1999: 147-149). Existen testimonios de algunas de ellas, como el que nos ofrece el pintor neoclásico José Aparicio Inglada en el *Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María* (1823). Aunque esta obra desapareció en un incendio acaecido en el Convento de las Salesas Reales de Madrid, en 1913, se conserva una réplica reducida en el Museo del Romanticismo. Esta obra de temática histórica, en la que se ensalza el absolutismo fernandino, muestra toda una galería de retratos de la familia real y de los cortesanos que acompañaron al monarca en su reposición al trono español. Asimismo, a la izquierda de la composición aparecen dos amas de crías burgalesas: Juana Rábanos y Juliana Arnáiz, vestidas con trajes y collares típicos de la sierra burgalesa (Pardo Canalis, 1985: 129-157).

Desde el siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, las nodrizas cántabras fueron las que adquirieron mayor fama en la crianza de los hijos de la familia real, así como de la nobleza y la alta burguesía (Soler, 2010: 171-180).⁴ A partir de 1830, con el nacimiento de la primogénita de Fernando VII, fue cuando empezaron a elegirse nodrizas procedentes de diversas localidades de los Montes de Pas (Fraile Gil, 1999: 147-149).

Las nodrizas pasiegas llamarían poderosamente la atención de viajeros, literatos y pintores, así como de los primeros fotógrafos. El propio Théophile Gautier debió sorprenderse al ver en Olmedo a una nodriza pasiega, camino de un trabajo en Madrid, amamantando a un cachorro de perro para que no se le retirase la leche (Bastida de la Calle, 1999: 348).

Pese al humilde origen de estas mujeres, en la mayoría de los casos, destacaron por su personal prestancia, a la que contribuía su atuendo de paseo y el modo de lucirlo. Eran las joyas —obsequiadas por la propia familia a la que servían— las que aportaban el toque definitivo a su indumentaria: pendientes, collares, broches o cadenas de gran tamaño, aunque de valor moderado (Herradón, 2009: I-II y 2010: 227-246).

⁴ Este tema ha sido tratado también por esta investigadora en otros estudios: *El Parentesco de leche: la nodriza pasiega en la España de 1830-1940* (Soler, 2005) y *Lactancia y parentesco. Una mirada antropológica* (Soler, 2011: 62 y 117-126).

Convertida en un personaje popular español, la figura de la nodriza pasiega protagonizaría una de las pinturas de Valeriano Domínguez Bécquer sobre tipologías regionales, plasmando los trajes, las costumbres y las fiestas regionales (Valdivieso y Fernández López, 2011: 151-153). Fechada en 1856, la obra se conserva en el Museo del Romanticismo (Fig. 3), tratándose de una alegre composición centrada en un ama pasiega que sostiene un niño. La gracia y la elegancia de la joven quedan realizadas por la riqueza cromática de la vestimenta, especialmente del pañuelo rojo que cubre su cabeza.

Esta pintura de Valeriano Domínguez Bécquer constituye la representación de un prototipo, al igual que los numerosos dibujos y grabados que solían acompañar aquellos textos literarios decimonónicos de carácter costumbrista (Gutiérrez Sebastián, 2010: 56-69). Por el contrario, pintores de reconocido prestigio se acercaron a la individualización de algunas nodrizas pasiegas, llegando a retratar a las que trabajaron para la familia real española.

Tal es el caso de Vicente López, pintor de reconocido prestigio, que cultivó diversas técnicas pictóricas y variados géneros, especialmente el retrato. De hecho, llegaría a convertirse en pintor de cámara del monarca Fernando VII. En 1830 retrataría a *Francisca de Ramón*, ama de cría pasiega de la futura reina Isabel II. Conservada en el Palacio Real de Madrid, la obra es todo un alarde de colorido y calidades. Situada ante un fondo paisajístico, la serena figura de la nodriza expresa una gran afabilidad.

A Federico Madrazo se debe el retrato de *Agustina de Larrañaga y Olave* (1851), ama de cría de la primogénita de Isabel II —la infanta Isabel—, pintura conservada en el Museo del Romanticismo. Por su parte, Bernardo López Piquer (hijo de Vicente López), realizaría varios retratos de nodrizas pasiegas que estuvieron al servicio de la monarquía, si bien lejos de la calidad artística de la pintura paterna. No obstante, merece ser destacada una obra conservada en el Palacio Real: *El príncipe Alfonso en brazos de su aya M^a Dolores Marina* (h. 1860). En este caso, se trata de una nodriza asturiana que sostiene en su regazo al futuro Alfonso XII. No es la primera vez que un monarca aparece retratado con su ama de cría. Remontándonos en el tiempo, encontramos un antecedente —ligado también a la dinastía borbónica—, en una obra del francés Charles Beaubrun, conservada en el Palacio de Versalles: *El delfín Luis de Francia con su nodriza la señora Longuet de la Giraudieren* (1638). En dicha pintura se representa al futuro Luis XIV de niño con su ama de cría, quien con un pecho desnudo se dispone a amamantarlo.

MUJERES DEL SERVICIO DOMÉSTICO: DE ESPEJO DE VIRTUD A OSCURO OBJETO DE DESEO

En la pintura europea de los siglos XVIII y XIX se aprecia un incremento de la perspectiva realista de la mujer. Las féminas representadas son «reales», ya que aparecen haciendo lo que realmente hacían. Asimismo, las obras pictóricas de dichas centurias suelen transmitir el ideal femenino asumido en aquella sociedad, independientemente de la condición social (Vives Casas, 2006: 103-117). A este respecto, puede afirmarse que el ideal de mujer trabajadora se hallaba en el servicio doméstico. Los pensadores de la época alababan sus beneficios, considerándolo como la forma adecuada de educar a las niñas de la clase trabajadora en las labores domésticas y en las costumbres de la clase media (Caine y Sluga, 2000: 59-72).

En muchos de los ejemplos ya comentados, la figura de la criada es representada como una mujer trabajadora y entregada en sus tareas cotidianas. Algunos pintores, como el impresionista Camille Pissarro, prestaron especial atención a estos valores. Amante de las cosas sencillas y defensor de las personas humildes, dedicó algunas de sus pinturas a las mujeres del servicio doméstico, dignificándolas en su trabajo diario. Así se aprecia en

La joven criada (1882) de la Tate Gallery de Londres; o en *La criada* (1875) del Chrysler Museum, Norfolk, Virginia. Afanada una de ellas en las tareas de la limpieza, la otra sostiene una bandeja e inclina la cabeza. Este último gesto subraya el sentido de la obediencia, e incluso el de la sumisión. Las criadas debían estar siempre disponibles y sus vidas transcurrían trabajando (Anderson y Zinsser, 2007: 739-743).

La condición de otras féminas del servicio doméstico no era diferente. Tal es el caso de las institutrices, mujeres que también se veían obligadas a trabajar para poder subsistir. No obstante, desempeñaban una función distinta a la del resto de las criadas, ya que se dedicaban a la enseñanza de los hijos de las familias más acomodadas.

La obediencia y la sumisión quedan igualmente subrayadas en la imagen de las institutrices británicas de la época victoriana. Y ello no sólo por prestar un servicio doméstico, sino también como reflejo de la misma condición femenina, marcada por unas reglas sociales que limitaban considerablemente a las mujeres. A través del discurso de la domesticidad femenina fue difundido un ideal de mujer, cuyo rol se reducía a permanecer en el hogar, casarse y dar hijos sanos al marido (Caviglia, 1999: 137-152; Pérez Rúa, 2000: 260-262). Esta imagen de la mujer, muy presente en la novela victoriana, aparece también reflejada en la pintura inglesa de la época.

La importancia del trabajo que desempeñaban las institutrices, así como el poseer una formación y un cierto nivel cultural, no justificaban su mayor consideración. El trato que recibían por parte de las familias era distante, aspecto que plasman en sus obras las pintoras Emily Mary Osborn y Rebecca Salomón.

El británico Richard Redgrave, que dedicó parte de su obra a la pintura de género, prestó especial interés a la figura de la institutriz, subrayando la vida solitaria de muchas de estas mujeres. Así se aprecia en su obra *The governess* (1843), de la Shipley Art Gallery, en donde nos muestra a la figura de la joven institutriz en la soledad de su habitación. Sentada ante una mesa parece abstraída, tal vez pensando en las noticias recibidas por la carta que sostiene en su mano.

El pintor volvería a insistir en esta idea en *The governess* (1844), del Victoria and Albert Museum de Londres, obra en la que representa a la misma figura femenina. Sin embargo, en este caso, logra animar el entorno que rodea a la institutriz. La estancia se halla iluminada por un gran ventanal que se abre al fondo, ante el cual se sitúan tres jóvenes muchachas, una de ellas sentada con un libro abierto. Aun así, ninguna relación se establece entre las alumnas y la profesora, que aparece con la misma actitud ensimismada de la pintura anterior.

Vemos, pues, el marcado distanciamiento que establecían los señores respecto a la servidumbre. Sin embargo, por otro lado, las criadas debían mostrar total disponibilidad para cualquier tarea que se les encomendase. Sus condiciones de trabajo eran lamentables, obteniendo a cambio una mínima ganancia; asimismo, vivían de forma precaria en sótanos o buhardillas (Folguera Crespo, 1997: 427; Sarasúa, 1994: 213-226). Algunas, forzadas por sus amos, se vieron obligadas incluso a prostituirse. De ahí que no resultase extraño, el hecho de que muchas sirvientas delinquieran (Donis Serrano, 2011).

Las criadas más jóvenes eran muy vulnerables, ante las apetencias sexuales de sus patronos. Precisamente, éste fue uno de los temas principales de la pornografía y de la literatura de los siglos XVIII y XIX (Anderson y Zinsser, 2007: 745). Obviamente, la pintura de la época no fue tan atrevida, aunque en ocasiones llegó a relacionar la figura de la criada con lo erótico.

Antonio María Esquivel, pintor romántico sevillano, muestra la imagen de mujer deseada en *Dos jóvenes criadas lavando* y *Dos jóvenes criadas acostándose* (Madrid, colección particular). En el contexto espacial de modestos y oscuros cuartuchos, en donde

transcurría la vida de estas féminas, las protagonistas de ambas pinturas quedan realizadas —pese a su humilde vestimenta— por amplios y sugerentes escotes (Valdivieso y Fernández López, 2011: 112-113).⁵ Con todo, no dejan de ser escenas referentes a la cotidianidad. Las imágenes que ofrecen tales criadas se hallan lejos del concepto de mujer fatal, así como de la provocación directa del desnudo femenino, aspectos que introducirán, posteriormente, las vanguardias pictóricas del siglo XX (Pascual Molina, 2007: 79).

A MODO DE CONCLUSIÓN

El presente estudio constituye tan solo una pequeña muestra del valor histórico de la obra de arte y, en concreto, de la pintura europea de los siglos XVIII y XIX. Atentos a las profundas transformaciones que acontecen en el marco europeo a partir del Setecientos, los pintores ahondaron en la temática social y en la figura femenina, ofreciéndonos interesantes imágenes de la época. Más allá de la dimensión propiamente estética, se justifica el carácter testimonial de la pintura, máxime en algunos campos en los que se carecen de documentos escritos.

Lejos de mostrar una visión sesgada de la realidad, los pintores no sólo representaron a las mujeres pertenecientes a la elite social, sino también a aquéllas de las clases más desfavorecidas. Las féminas trabajadoras, y en concreto las mujeres del servicio doméstico, son objeto de especial atención. Vinculadas al ámbito de la vida privada de la monarquía, la nobleza y la emergente burguesía, desempeñaron en infinidad de ocasiones un papel crucial. Estableciendo estrechos vínculos con las familias a las que servían, las mujeres del servicio doméstico se convirtieron en madres, educadoras, confidentes o consejeras, aspectos que recogen fielmente numerosos pintores europeos de estas centurias.

⁵ Dichos autores no indican las fechas de realización de ambas pinturas.

ILUSTRACIONES



Fig. 1

Título: *Las Cosquillas*

Autor: Pietro Longhi

Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid



Fig. 2

Núm. de inventario: CE0510

Título: *Carmen Moreno, marquesa de las Marismas del Guadalquivir*

Autor: Francisco Lacoma y Fontanet

Museo del Romanticismo

Fotógrafo: Pablo Linés Viñuales



Fig. 3

Núm. de inventario: CE0047

Título: *Nodriza pasiega*

Autor: Valeriano Domínguez Bécquer

Museo del Romanticismo

Fotógrafo: Pablo Linés Viñuales

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Bonnie S. y Judith P. ZINSSER (2007), *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Crítica.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1999), *Historia del arte español: Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid, Akal.
- BASTIDA DE LA CALLE, M^a Dolores (1996), «La mujer en la ventana: Una iconografía del XIX en pintura e ilustración», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H^a del Arte, n^o 9, pp. 297-315.
- (1999), «Una visión de la mujer española en la prensa anglosajona del XIX», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H^a del Arte, n^o 12, pp. 343-362.
- BROOK, Andrew (1988), «Seis estudios de cabezas», en *Pintura británica de Hogarth a Turner*, Madrid, Museo del Prado/British Council.
- BURGUIÈRE, André *et al.* (1988), *Historia de la familia*, vol. 2, Madrid, Alianza.
- CAINE, Bárbara y Glenda SLUGA (2000), *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*, Madrid, Narcea.
- CAVIGLIA, María Jorgelina (1999), «Mujeres trabajadoras, capitalismo e ideología victoriana», en Daniel Villar, M^a Herminia Di Liscia y María Jorgelina Caviglia (eds.), *Historia y género. Seis estudios sobre la condición femenina*, Buenos Aires, Biblos, pp.137-148.
- COMBALÍA, Victoria (2006), *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona, Destino.
- CROW, Thomas E. (1989), *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea.
- DONIS SERRANO, Marisol (2011), *Sirvientas asesinas*, Madrid, Ediciones Nowtilus.
- DUNCAN, Carol (1973), «Happy mathers and other new ideas in french art», *The Art Bulletin*, 55, n^o 4, pp. 570-583.
- FOLGUERA, Pilar (1997), «Las mujeres en la España contemporánea», en Elisa Garrido González (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, pp. 417-571.
- FRAILE GIL, José Manuel (1999), «Amas de crías. Campesinas en la urbe», *Revista de Folklore*, n^o 221, pp. 147-159.
- GALL, Jacques y François GALL (1975), *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena (1999), *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, *Summa Artis*, vol. XXXV, Madrid, Espasa-Calpe.
- GREER, Germaine (2005), *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2010), «Literatura popular y costumbrismo: Imágenes artísticas de la mujer pasiega», *Simposio sobre Literatura Popular*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, pp. 56-69.
- HERRADÓN, M^a Antonia (2009), «Joyas de amas de cría», *Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición*, Madrid, Museo del Traje, pp. 1-11.
- (2010), «Joyas para el ama de cría», *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, n^o 79, pp. 227-246.
- HONOUR, Hugh y John FLEMING (1986), *Historia del Arte*, Barcelona, Reverté.
- LEVEY, Michael (1998), *Del Rococó a la Revolución*, Barcelona, Destino.
- LÓPEZ MATO, Omar (2008), *Desnudo de mujer. Historias ocultas en las obras maestras*, Buenos Aires, Olmo Ediciones.
- LUNA, Juan J. y Margarita MORENO DE LAS HERAS (1996), *Goya: 250 Aniversario*, Madrid, Museo del Prado.
- MANDEL, Gabriele (1975), *La obra pictórica completa de Hogarth*, Barcelona-Madrid, Noguer.

- MENA MARQUÉS, Manuela (1990), *Catálogo de dibujos. VII. Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, Madrid, Museo del Prado.
- ORTEGA LÓPEZ, Margarita (1997), «Las mujeres en la España moderna», en Elisa Garrido González (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, pp. 249-414.
- PARDO CANALIS, Enrique (1985), «El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María» por José Aparicio», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 22, pp. 129-157.
- PASCUAL MOLINA, Jesús Félix (2007), «Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, nº 1, pp. 75-89.
- PÉREZ RÍU, Carmen (2000), *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- PRECKLER, Ana María (2003), *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*, Tomo 1, Madrid, Editorial Complutense.
- SARASÚA, Carmen (1994), *Criados, nodrizas y amos. El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño 1758-1868*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- SOLER, Elena (2005), *El Parentesco de leche: la nodriza pasiega en la España de 1830-1940*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- (2010), «Parentesco de leche y movilidad social. La nodriza pasiega», en Giovanni Levi (coord.) y Raimundo A. Rodríguez Pérez (comp.), *Familias, jerarquización y movilidad social*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 171-180.
- (2011), *Lactancia y parentesco. Una mirada antropológica*, Barcelona, Anthropos.
- VALDIVIESO, Enrique y José FERNÁNDEZ LÓPEZ (2011), *Pintura romántica sevillana*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa.
- VILLAESCUSA GARCÍA, Silvia (2013), «Retrato de los Marqueses de las Marismas. Francisco Lacoma, 1833», en *La pieza del mes*, Madrid, Museo del Romanticismo, s.p.
- VIVES CASAS, Francisca (2006), «La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX», *Vasconia*, nº 35, pp. 103-117.